Requiem dla Minotaura – “Tańczący jastrząb” Grzegorza Królikiewicza, według prozy Juliana Kawalca, jako “film rozliczeniowy” - pleograf.pl

pleograf.pl/index.php/requiem-dla-minotaura-tanczacy-jastrzab-grzegorza-krolikiewicza-wedlug-prozy-juliana-kawalca-jako-film-rozliczeniowy/

Piotr Kletowski 18 czerwca 2022

DOI: 10.56351/PLEOGRAF.2022.2.01

Franciszek Trzeciak, *Tańczący jastrząb*, Autor: brak danych, Prawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Tańczący Jastrząb Juliana Kawalca, opublikowany w 1964 r., reprezentuje tzw. nurt chłopski, w powojennej, polskiej literaturze. Nurt ten był tworzony przede wszystkim przez pisarzy o ludowym rodowodzie, którzy zwykli opisywać w swoich utworach własne przeżycia związane z awansem społecznym w nowym, socjalistycznym ustroju. Większość utworów tego nurtu zdawało się afirmować, dziejowy proces, przepychający masy ludowe ze wsi do miast. Nie rozwodząc się zanadto nad zawiłościami polityczno-historycznymi, uruchamiającymi de facto ów proces, widząc, we władzy ludowej sprawiedliwy czynnik oddający ludowi, to co do niego należy, po wiekach pańszczyźnianego ucisku, proza nurtu chłopskiego ogniskowała się na relacjach z trudnej, ale przecież – w mniemaniu jego autorów – koniecznej aktywności przetasowywania nowego społeczeństwa polskiego, tworzenia zeń nowej zbiorowości robotniczo-ludowej (z niewielkim udziałem inteligencji, zepchniętej do rangi inteligencji robotniczej). Jej spoiwem miała być komunistyczna ideologia, w myśl której ostatecznym efektem walki klas, miało być społeczeństwo bezklasowe, albo przynajmniej pozbawione własności prywatnej – w perspektywie historycznej – rodzącej dialektyczne napięcia i konflikty. Rzecz jasna proza ta, w wielu przypadkach, miała cechy – z ducha socrealistycznej – agitacji, o niewielkich walorach literackich[1]. Ale były również w tym zalewie twórczości, zjawiska nośne i ważne, jak choćby proza Wiesława Myśliwskiego (*Kamień na kamieniu*, 1984), Edwarda Redlińskiego (*Konopielka*, 1973), Mariana Pilota (*Jednorożec*, 1981), Tadeusza Nowaka (*A jak królem, a jak katem będziesz*, 1972) czy właśnie Juliana Kawalca (którego najsłynniejszą powieścią, prócz *Tańczącego jastrzębia* był *Ziemi przypisany* z 1977 roku realizujący podobny schemat fabularny, ogniskujący się na opisie exodusu ludności wiejskiej do miast)[2]. To, co wyróżniało tę prozę, prócz rzecz jasna interesującej formy, to rodzaj, często silnie zawoalowanego, krytycyzmu wobec – narzuconej przez oficjalną propagandę – optymistycznej wizji procesów zaludniania obszarów miejskich przez mieszkańców wsi. Przy zachowaniu często, z ducha marksistowskiej, wizji dziejowej (nieuchronność procesów związanych z walką klas, wynikające z nowego porządku dziejowego procesy migracyjne, podniesienie poziomu życia mieszkańców wsi), proza ta kładła nacisk na ukazywanie również wysokiej ceny, jaką płacił polski chłop, zrywając często z dotychczasowym trybem życia, odrzucając etos ziemi wyznawany przez swych ojców, skazując się nie tyle na udoskonalenie, co na samozagładę. W rzeczy samej, jądrem tej literatury była krytyka komunistycznego systemu – z jednej strony (teoretycznie) naprawiającego chłopską krzywdę, z drugiej naruszającego odwieczny, kosmiczny porządek natury, przypisujący chłopa ziemi. Dopiero potomkowie ludzi oderwanych od ziemi, mają szansę żyć w świecie równowagi (jak synowie Topornego – bohatera *Tańczącego jastrzębia* – choć jest to wizja bardzo probabilistyczna, jak okazało się, z perspektywy lat, w wielu przypadkach życzeniowa), ci zaś, którzy na swoich barkach nieśli ciężar społecznej przemiany, często zostają przez nią zmiażdżeni jako jednostki.

Michał Leśniak, Henryk Hunko, Marek Frąckowiak, *Pójdziesz ponad sadem*, Autor: Jerzy Troszczyński, Prawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Warto w tym miejscu wspomnieć, że nurt wiejski, zwany również prozą chłopską[3], miał swój odpowiednik w polskim kinie, w realizowanych, przede wszystkim w latach 70., w politycznie PRL-owsko słusznym zespole Profil, kierowanym przez Bohdana Porębę[4], filmach Janusza Kidawy (*Żeniac*, 1983; *Sprawa się rypła*, 1984), Waldemara Podgórskiego (*Pójdziesz ponad sadem*, 1974; *Wesela nie będzie*, 1978, wg własnej powieści) czy też w innym równie słusznym zespole Perspektywa przez Krzysztofa Wojciechowskiego (*Kochajmy się!*, 1974). Warto jednak podkreślić, że były to – w większości przypadków – filmy o charakterze obyczajowym (z silnie wyeksponowanym elementem komediowym, unikające np. kwestii podziałów ideologicznych na wsi czasów wojny, czy też bardziej wyrazistych kwestii społeczno-obyczajowych, które pojawiły się w adaptacjach powieści chłopskiej, dopiero po 1989 r. np. w filmowej wersji *Kamienia na kamieniu* Myśliwskiego, zrealizowanej przez Ryszarda Bera w 1995 r.). Do nurtu chłopskiego w literaturze, w mniejszym, bądź większym stopniu nawiązywać będą filmy rozgrywające się na wsi, realizowane – nieraz sporadycznie – przez twórców

specjalizujących się w innej tematyce filmowej, jakby przymuszonych przez oficjalną politykę władz PRL do tworzenia kina w wiejskim paradygmacie. Przy czym często były to filmy na swój sposób ciekawe, ukazujące – często w bardzo realistyczny sposób życie społeczności wiejskiej, z jednej strony modernizowanej przez władze, z drugiej, wciąż pozostającej w kieracie życia prawie że archaicznego (związanego z naturą, uprawą roli, podlegającego jej prawom) – np. *Bilet powrotny* (1978) Ewy i Czesława Petelskich – dotykający problemu powrotów z emigracji przedstawicieli ludności wiejskiej; *Konopielka* wg Redlińskiego, film z 1981 r., w reżyserii Witolda Leszczyńskiego, groteskowo, a jednocześnie odwołujący się do biblijnych skojarzeń, ujmujący egzystencjalne doświadczenie modernizowanej, polskiej wsi – tak na płaszczyźnie materialnej, jak i kulturowej; czy też *Zmowa* (1990) Janusza Petelskiego (studio "Zodiak") – oparta na słynnej sprawie zbrodni połanieckiej z 1976 roku, odsłaniająca mroczną, przemocową stronę życia polskiej wsi. Z pewnością wiejskie, elegijne filmy Jana Jakuba Kolskiego – być może jednego z najoryginalniejszych twórców polskiego kina lat 90., debiutującego filmem *Pogrzeb kartofla* (1990) – wyrastają właśnie z tego literacko-filmowego podglebia.

Anna Seniuk, Leszek Herdegen, Zofia Saretok, *Bilet powrotny*, Autor: Roman Sumik, Prawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

W centrum, zarówno literatury, jak i filmów nurtu wiejskiego, było zderzenie mentalności wiejskiej i miejskiej, dokonujące się na skutek procesów społecznych, zachodzących w łonie PRL-owskiego społeczeństwa, poddanego socjotechnicznemu eksperymentowi, u podstaw którego była brutalna wojenna (i powojenna przemoc). W książce Kawalca mamy do czynienia z niemalże modelowym bohaterem artystycznie cennej prozy chłopskiej. Poznajemy życie Michała Topornego, od momentu urodzin (jest pierwszym chłopcem po urodzeniu przez matkę sióstr), aż po moment jego śmierci. W podniosłym, naznaczonym emfazą stylu, często skontrastowanym z przyziemnymi czynnościami stanowiącymi przedmiot opisu[5], autor pozwala nam przyjrzeć się pierwszemu, wiejskiemu etapowi życia Topornego, kiedy bohater zdaje sobie sprawę z wrośnięcia w świat przyrody, którą się okiełznuje szanując jej prawa i wymogi. I drugiemu, miejskiemu, kiedy wzbogacony o nauki wiejskiego nauczyciela – komunisty, podejmuje nauki w mieście, porzucając dotychczasowe życie przypisane ziemi, na korzyść pracy w górniczej industrii. Oba światy znaczone są nowymi związkami rodzinnymi w jakie

wchodzi Toporny. Ale pierwszy związek z dziewczyną ze wsi, stanowi spełnienie odwiecznych praw natury, jakim podlega nie z własnej woli, lecz z przyczyn od siebie silniejszych (u Kawalca nie ma odniesień religijnych, ale prześwieca przez powieść panteistyczna wizja boskości utożsamiana z przyrodą). Drugi związek z córką doktora, choć wydaje się logiczną konsekwencją nowego, życiowego otwarcia, jest czymś całkowicie sprzecznym z wewnętrzną tożsamością bohatera. Jak i działalność którą uprawia jako dyrektor zespołu przedsiębiorstw górniczych – służąc przemysłowemu systemowi brutalnie eksploatującymu świat przyrody. Symbolem tej destruktywnej działalności jest wycinka lasu w rodzinnej wsi, którą – wbrew woli swych ziomków – dokonuje Toporny. Klęska musi więc przyjść nieodwołalnie. I przychodzi wraz z nagłą śmiercią bohatera. Co ważne, ciekawa konstrukcja formalna powieści rozpoczyna się – odtworzonym z detalami pogrzebem bohatera – dyrektora węglowego konsorcjum – chowanego z honorami (więc *de facto* zasadnicza część opowieści to retrospekcje).

Możemy powiedzieć, że w wymiarze formalnym cała powieść jest ustrukturowana na kształt filmu. Mamy w niej nie tylko retrospekcje, ale zapowiedzi przyszłych wydarzeń, a nawet futurospekcje. Wszechwiedzący narrator zapowiada często wydarzenia w krótkich akapitach, a następnie rozwija ich zasadniczy opis. Przypomina to strukturę trailera i filmu, zapowiadanego przez ów trailer. Filmowość prozy Kawalca uwidacznia się również na poziomie fabuły. Elementem znaczącym w filmie są przedmioty (detale), uruchamiające wydarzenia opisane w powieści. Najważniejszym z nich jest drewniany wózek, zrobiony najpierw przez ojca Michała Topornego synowi, później przez samego Topornego swojemu młodszemu synowi (z jego miejskiego małżeństwa), później zaś odtworzony przez starszego syna dla młodszego (pierwszy wózek pojawia się zaś w finale dzieła, kiedy synowie otwierają stary dom ojca, zabity dechami po jego odejściu do miasta, w którym to domu – co symboliczne – zdechł mały kot). Ów detal, symbolizowany przez dziecięcą zabawkę – symbol utraconej niewinności – przywołuje rzecz jasna na myśl saneczki z logo różyczki z *Obywatela Kane* (*Citizen Kane*, reż. Orson Welles, 1941). Co uwypuklił w swym filmie Królikiewicz, zamieniając jednak dziecięcą zabawkę na zeszyt, za pomocą którego stary Toporny uczy swego syna pisać i czytać (zastępując w tym dziele powieściowego nauczyciela – choć i on pojawia się w filmie, jako swego rodzaju superego bohatera – przez pierwszą żonę Topornego uznawanego za winnego tragedii odejścia Michała do miasta). Tak podobieństwo, ale i jego przetworzenie tłumaczy sam Królikiewicz, ukazując niejako uniwersalny wymiar kina Orsona Wellesa, niespodzianie pasujący do opisu losów człowieka prostego, polskiego chłopa doświadczającego społecznego awansu w czasach PRL-u (można to również odczytać odwrotnie – to polski chłop staje się, w polskich warunkach, odpowiednikiem amerykańskiego potentata lat 30., jest dzieckiem swoich czasów, w którym kumulują się doświadczenia zbiorowości): „Problemem Kane'a jest to, że został pozbawiony miłości, że nie dostał tej porcji ciepła, tkliwości, bez której człowiek staje się monstrum, ludojadem. Próbuje od innych uzyskać to, czego nie dostał od matki, którą kochał bez wzajemności – dlatego że to była kobieta surowa, która, jak mamy prawo domniemywać, puściła się raz z obcym i traktowała swoje dziecko, małego Charlesa Kane'a, jak wieczny wyrzut sumienia. Rozmawiamy tutaj oczywiście o podświadomości postaci matki. Serce filmu ulokowane jest w cichej rozmowie, którą prowadzi Kane

z ekspedientką pracującą w sklepie muzycznym. Mówi jej: „Szedłem w deszczu do starego składu mebli szukać wśród gratów dzieciństwa – szukać miłości, szukać śladów matki". Kane ma do matki żal, ale ją kocha. W przypadku Topornego to tak nie wygląda. Na wsi miłość wyrażana była w sposób bardziej surowy, a z własnego domu wychodziło się dopiero po ślubie, a nie w wieku kilku lat. Dramat Topornego polega na tym, że nie może dostosować się do nowej cywilizacyjnej przestrzeni, jeśli nawet chce być elastyczny, to robi to w sposób „toporny" właśnie. Czy to w biurze, czy to z wiejską żoną: do której mówi dwugłosem: „Spier…, babo, kocmołuchu pier…", a jednocześnie, jakby był brzuchomówcą: „Moja kochana, moja milutka, teraz ty będziesz gospodynią". W nowej strukturze industrialnej miasta nie może odnaleźć siebie prawdziwego, takiego, jakim był na wsi. Na wsi był sobą i sobie radził, w mieście – nie, nie rozpoznaje siebie, swojego otoczenia. Nie rozumie nowego świata, staje się więc agresywny, brutalny, podły. Kane chce władzy i miłości od innych, a Toporny chce samego siebie dostosować do pozycji, do której aspiruje, samego siebie przyjąć. Nie kocha siebie, dlatego nie kocha tych z miasta i tych ze wsi. Ale ocala jego duszę miłość do obydwu synów: wiejskiego i miejskiego"[6].

Franciszek Trzeciak, Jerzy Zelnik, *Tańczący jastrząb*, Autor: Jerzy Troszczyński, Prawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Tę filmowość powieści wykorzystuje w pełni, i przepisuje niejako na montażową, skrótową formę swego filmu, Królikiewicz, nadając całości rodzaj kina poetyckiego, gdzie sytuacje fabularne związane z życiem Topornego ulegają daleko idącemu przetworzeniu, w kierunku wizualnego skrótu, metafory, wydobycia – często za pomocą symbolicznych zestawień montażowych i wewnątrzkadrowych, repryz (pokrywających się dokładnie z tymi stosowanymi w powieści) – istoty sytuacji przedstawionej na ekranie. Jak choćby w kluczowej scenie morderstwa w lesie, gdzie samo morderstwo odbywa się w przestrzeni poza kadrem, ale reżyser stosuje synekdochiczne zbliżenie zakrwawionej siekiery wbitej w ziemię, czy też w słynnej scenie rozmowy bohatera z przedstawicielem ministerstwa (Edmund Fetting) w pracowni rentgenowskiej, gdzie po prawej stronie kadru widzimy mówiącego Topornego, z lewej fotografię rentgenowską z ruszającą się szczęką. W pierwszym przypadku to nie tylko obraz ukazujący krwawe rozwiązanie konfliktu o las, gdzie do tragedii dochodzi z winy Topornego, pozwalającego na wycinkę lasu w rodzinnej wsi, ale również skumulowany obraz całej przemocy na jakiej zbudowane są relacje

między bohaterem a światem. W drugim przypadku, to nie tylko prosta ilustracja wizyty u specjalisty wykonującego prześwietlenie, ale zapowiedź śmierci samego bohatera, godzącego się z losem[7]. Ale ta ,,filmowa ekwilibrystyka", zmuszająca widza do rekonstrukcji znaczenia (co pokrywa się z konstruowaniem swej nowej, społecznej tożsamości przez bohatera filmu), odsłania najgłębsze znaczenie filmu, jakim jest, wydobycie i podkreślenie, destrukcyjnego wymiaru egzystencji bohatera, który odrywając się od swej chłopskiej tożsamości, przeciwstawiając się tradycji z której wyszedł, staje się, wspomnianym przez Królikiewicza Minotaurem, pół-człowiekiem, pół-zwierzęciem, chłopem i inteligentem zarazem, skazanym na życie w labiryncie nie tylko miasta – obcego środowiska, w którym wciąż trzeba walczyć – ale bardziej swego wnętrza, psychofizycznie wręcz przypisanemu światu wsi.

W przeciwieństwie do książki, gdzie bohater niejako składa swe życie na ołtarzu przyszłego świata – w jego (i narratora) mniemaniu wolnego od społecznych konfliktów, którego symbolem jest związek jego dwóch synów – w filmie jego ofiara jest przede wszystkim efektem zaprzeczenia porządku natury, któremu bohater przeciwstawiał się od momentu kiedy został niejako na siłę „ukulturowiony" przez ojca. Istotne są przesunięcia i zmiany, jakich dokonuje Królikiewicz wobec literackiego pierwowzoru. Jest ich bardzo dużo[8]. Można nawet mówić, w przypadku filmu, o adaptacji autonomicznej, w której literacki pierwowzór ulega daleko idącym przetworzeniom, choć zostaje zachowany podstawowy szkielet fabularny opowieści. Tym, co najbardziej rzuca się w oczy, jest kreacja głównego bohatera filmu. W książce Michał Toporny to przystojny, silny mężczyzna, o którym jego „miejska żona" mówi „czarny tygrysie". Wydaje się, że jest to prawdziwy „człowiek nietzscheański", poza dobrem i złem, kreujący całkowicie swój los, aż do momentu, kiedy zdaje sobie sprawę, że świat po którym schedy się zrzekł, był tak naprawdę jego „energeią". „Energeią" przeciwko której działał (więc wobec nieskończoności „energei" jego moc pozbawiona zamocowania w naturze musiała, ostatecznie ulec wytrąceniu). Kawalec wyposaża jednak swego bohatera w upiorne alter ego – to postać szalonego starca, najbiedniejszego mieszkańca wsi, przymuszonego przez gawiedź do podania nóg do ucałowania przez dziedzica, kiedy nastaje czas wprowadzenia reformy rolnej. Starzec ten zostaje obdarzony morgami ziemi, którą próbuje dosłownie zjeść. Mroczne widmo tego szaleńca będzie prześladować bohatera w dramatycznych momentach jego życia, stanowić zapowiedź jego przyszłych losów, kiedy opuszczony przez żonę (odchodzi z młodszym kochankiem), zdegradowany w pracy, popełnia (prawdopodobnie) samobójstwo.

Beata Tyszkiewicz, *Tańczący jastrząb*, Autor: Jerzy Troszczyński, Prawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

W filmie, Michał Toporny o twarzy i aparycji Franciszka Trzeciaka[9], obdarzonego charakterystyczną "kartoflowatą" twarzą, jest pospolitym wiejskim *everymanem*, ofiarą losu – w swej istocie – przeciwieństwem postaci książkowej, poddającym się siłom, nad którymi właściwie nie ma żadnej kontroli (ani nawet złudnej świadomości, że takową posiada). A więc, tak naprawdę, to nie on krzywdzi, ale to jego krzywdzą. Krzywdzą go ci, którzy wpajają mu złudną nadzieję, o tym, że może być oderwany od swojej przeszłości, tradycji, tego, co kształtowało jego środowisko od zarania dziejów. Pasuje do świata ziemi, zwierząt, lasu, trawy, nagiej kobiety w izbie, nie pasuje do świata miejskiego salonu, pachnącej żony o szlacheckiej aparycji Beaty Tyszkiewicz, w spotkaniu z którą jego wstyd obrazuje żarzące się ucho (podkreślone przez operatora – Zbigniewa Rybczyńskiego – czerwoną żarówką ukrytą w małżowinie aktora). Jest oddzielony od siebie, od swego prawdziwego „ja" (co widzimy w scenie przyjęcia, kiedy przygląda się

w lustrze, ale odbicie jest spóźnione w odwzorowaniu ruchu bohatera stojącego przed zwierciadłem). Jak wyjaśnia powody zainteresowania książkową postacią oraz proces jej filmowej transformacji sam reżyser:

Co do mnie, chciałem zrobić ten film przez – z jednej strony – przesunięcie akcji w czasie – bo Toporny to rówieśnik Kawalca, a ja – pokoleniowo – to jakby „syn Topornego". Patrzę więc na Topornego niemal jak na mojego nieżyjącego od dawna ojca – z miłością, ale i z dystansem czasu o wymiarach całej epoki. Z drugiej strony, chciałem pokazać, że istnieje w powojennym „społecznym awansie" jeszcze inny wymiar – przejście człowieka z jaskini do industrii, do mechanizmów, których tajemnice poznawał, i do zbyt skomplikowanej dla niego kariery. Dopiero wtedy zorientowałem się, że styl filmu musi być adekwatny do idei, a nie do stylu powieści; i powiedziałem sobie, że skoro mam tworzyć nie z pozycji Kawalca, a „z pozycji dziecka" – o moim ojcu, który skończył śmiercią, jak wielu oficerów z oflagu – styl filmu musi różnić się od stylu książki. Co zrobił Kawalec? On znalazł język Faulknera, niepasujący do chłopa polskiego, do dziecka chłopskiego. Myślę więc sobie: muszę szukać kontrastu, zderzać ze sobą wiejski matecznik i potęgę zorganizowanego przemysłu za pomocą formy, która będzie bardziej drapieżna, a nie tak zawile meandrycznie ułożona jak w myśleniu faulknerowskiego pułkownika Sartorisa, zajętego tajemnicami gwiazd, poezją, kontrolowaniem pracy swoich czarnych niewolników, dowodzeniem pułkiem. Trzeba pójść inną drogą, bo inaczej wszystko to będzie płaskie, manieryczne. U Faulknera jest pasja, zawiłość, liczne węzły losu arystokratów europejskich zamienionych w plantatorów, obrońców niewolnictwa, a tutaj są inne sprawy i inaczej je trzeba opowiadać, bo to perypetie homo novus w nieznanym nikomu systemie pozbawiającym poczucia własności. Dla mnie najważniejsze było stworzenie nowej zawiłości, nowego sposobu pokazywania organizacji swój–obcy, wróg–przyjaciel, typowych antynomii chłopskich, a dziwnym trafem także ideologicznej walki przeciwieństw pochodzeniowych. Skrzywdzona pierwsza żona Topornego jedzie na rowerze wiejską drogą, a naprzeciwko niej jedzie na rowerze wiejski nauczyciel i ona widzi w nim kata swojego losu, bo "odebrał jej męża", wysłał go do miasta. Tutaj trzeba było tak rozrysować strukturę montażową sceny, żeby pokazać dramat takiej kobiety – która się cofa w swój świat wiejskiego matecznika. Nauczyciel z kolei boi się, bo czuje swoją winę, wie, że wyhodował łotra, monstrum, minotaura [10].

Grzegorz Królikiewicz, *Tańczący jastrząb*, Autor: Jerzy Troszczyński, Prawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Jest więc w swej istocie, filmowy *Tańczący jastrząb* nie tylko oskarżeniem systemu, dokonującego brutalnej transformacji żywego ciała społecznego, podporządkowanego odwiecznym prawom natury, ale również, a może przede wszystkim, każdej aktywności zmieniającej naturalną, a więc i kulturową (dla Królikiewicza nie ma tu sprzeczności) rzeczywistość, w jej jednoznaczne przeciwieństwo. *Tańczący jastrząb* Królikiewicza, w przeciwieństwie do książki Kawalca, mającej optymistyczne zakończenie, a więc mówiące o jakimś społecznym raju, będącym połączeniem świata wsi i świata industrialnego[11]. Jedności światów koegzystujących ze sobą na kształt symbiotycznego organizmu społecznego, rodzącego socjologów uprawiających ziemię. Jak odczytać można, nieco żartobliwie, wątek powieściowych synów Topornego – z których ten starszy jest wykładowcą na uczelni właśnie – powracających na porzucone gospodarstwo swego ojca. Królikiewicz stawia wszystko jakby na ostrzu noża. Porzucenie roli przez Topornego to przecięcie ciągłości wielowiekowej tradycji, której nie sposób już odtworzyć.
I nie chodzi tu jedynie o sytuację społeczeństw poddanych komunistycznej przemianie.

Wydaje się, że można traktować film Królikiewicza w sposób bardziej uniwersalny, czytelny również w naszych czasach[12], rezonujący ze współczesnymi bolączkami świata odwracającego się od naturalnego porządku na korzyść jego mechanicystycznego, industrialnego, późno-kapitalistycznego ersatzu. Trafnie znaczenie to ujmuje Maria Malatyńska, we wnikliwej recenzji z *Tańczącego jastrzębia*:

Kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią. Nie tylko dlatego, że ze zderzenia tych dwóch pojęć – człowieka i przedmiotu powstaje najbardziej podstawowy mechanizm komizmu, z którego kino korzysta od lat. Komizmu, a więc i jego odwrotności – tragedii, o którą Królikiewiczowi chodziło. Przede wszystkim jednak dlatego, że zestawienie tych dwóch wartości jest elementarnym znakiem kultury. A ten film jest właśnie dramatem o kulturze. (…) Kultura jest po prostu świadomą konsekwencją, którą dostało się w spadku po pokoleniach wcześniejszych i której się nie zmienia, a co najwyżej dopełnia własnym doświadczeniem. Ten niepokój o kulturę widać właściwie w całym filmie. Niepokój właśnie o tę umiejętność nabywaną wraz z rodowodem. I stąd tragedia człowieka, który świadomie swój rodowód zniszczył, wyrzucił z pamięci i doświadczenia, poświęcił go dla dobra ambicji. Zostały mu zaledwie jakby silniejsze od niego ślady rodowodu, jak w owej niezwykłej scenie z chlebem, który jego miejska żona wyrzuciła do muszli klozetowej. Gwałtowny sprzeciw bohatera, podkreślony przez Królikiewicza kilkakrotnym powtórzeniem tej sceny i tego fragmentu dialogu jest jakby rozpaczliwym i niemal niekontrolowanym wybuchem w obronie dawno zapomnianych a niepodważalnych zasad. Ale ten sam człowiek sprzeciwiając się swojemu rodowodowi potrafił wydać nakaz wycięcia starego lasu (ta scena także jest przez Królikiewicza eksponowana). W kategoriach kultury jako owej ciągłości nawyków, łatwo też można zauważyć inny aspekt tragedii bohatera: oto człowiek, który chce ją sobie jakby od nowa zbudować na wzór i podobieństwo jedynego, akceptowanego przez siebie modelu, w owym dynamicznym postępie jakby nawet nieco przestarzałego, ale który z jego poprzednim, chłopskim życiem połączony jest dawnym mitem dworskim. Nie mogąc tego osiągnąć – atakuje ten model[13].

Beata Tyszkiewicz, Franciszek Trzeciak, *Tańczący jastrząb*, Autor: Jerzy Troszczyński, Prawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Tańczący jastrząb można uznać nie tylko za szczytowe osiągnięcie kina chłopskiego, (czerpiącego bezpośrednią inspirację z chłopskiej powieści), choć realizowanego przez reżysera, którego korzenie są dalekie od tradycji chłopskiej, a nawet ziemiańskiej (ojciec reżysera był oficerem Wojska Polskiego, który zmarł w oflagu). Ale również, a może przede wszystkim filmowym traktatem przedstawiającym, na przykładzie losu chłopskiego bohatera, tragedię każdego człowieka, w myśl złudnych ideologii zaprzeczającego swej własnej – głównie – kulturowej (będącej *de facto* przetworzeniem czyli odwzorowaniem natury) tożsamości. Chłopski bohater Kawalca, w rękach twórcy *Na wylot* (1973), staje się po prostu człowiekiem, często wbrew własnej woli (z błędną świadomością, że wola ta jest właśnie jego) przechodzącym w tytułowego *Tańczącego jastrzębia*, szybującego wprost ku zagładzie[14].

1. Wspaniale wyśmiał manierę tej prozy Stanisław Bareja w dziesiątym odcinku *Zmienników* pt. *Krzyk ciszy*, w którym jedna z głównych postaci, przebrana za taksówkarza Katarzyna Piórecka (Ewa Błaszczyk), towarzyszy egzaltowanej dziennikarce (Stanisława Celińska), podążającej śladami „słynnego pisarza ludowego Oborniaka". W jednej ze scen zwiedza obejście swego bohatera, sprawdzając prawdziwość słów zapisanych w jego biografii, że „Sracz był oddalony od wyra, szło się w deszczu. Gówniane to były czasy. Marian z wściekłością kopnął zardzewiałą puszkę po konserwach. Potoczyła się z brzękiem". ↑

2. Rzecz ciekawa, wobec fizycznej (w czasie wojny) i kulturowej (w okresie PRL, zwłaszcza w okresie stalinizmu) eliminacji polskiej inteligencji, z rąk tak przedstawicieli totalitaryzmu sowieckiego, jak i niemieckiego, okazało się, że to właśnie z szeregów chłopstwa i proletariatu, wyłoniła się spora grupa inteligencji, nie tyle *wygenerowanej* przez komunistyczny system (który, rzeczywiście w jakimś sensie ułatwił zaistnienie tego *zjawiska społecznego*¸ ale nie odpowiadał całościowo za jego pojawienie się), co będącej swego rodzaju *pochodną* pamięci świata polskiego ziemiaństwa i jego etosem (choć pozbawionym otwartej religijności, bądź z wyeksponowaną religijnością ludową*, czysto* polską). Chłop nie zastępował w tym systemie Pana, lecz zdobywał świadomość swej wartości, a co za tym idzie, nabywał cechy – w jakimś sensie – przynależne przedstawicielom ziemiaństwa (nawet jeśli było to dość karykaturalne). Być może właśnie ten mechanizm mimikry, charakteryzujący zwłaszcza polskie chłopstwo, spowodował, że w PRL nie powiodła się, na wielką skalę akcja upaństwowienia ziemi, którą władza ludowa oddała w ręce chłopów, na mocy reformy rolnej, gwarantowanej Manifestem PKWN. Proces tworzenia *polskich kołchozów*, udał się tylko (jak wiadomo z opłakanym skutkiem) na tzw. zachodnich *Ziemiach Odzyskanych*. Ciekawie zjawisko *szlachcenia się chłopstwa*, ze wszystkimi tego konsekwencjami, ukazał film *Klucznik* (1979, wg prozy Wiesława Myśliwskiego) Wojciecha Marczewskiego, gdzie chłop (Wirgiliusz Gryń), na skutek reformy rolnej zamienia się miejscami z hrabią (Tadeusz Łomnicki), niejako "*uhrabiając się*". Zjawisko, o którym piszemy udowadnia jak silny był kulturowy idiom szlacheckiej, ziemiańskiej Polski, rzecz jasna nierozerwalnie związany z *posiadaniem*, przechodzący niejako na przedstawicieli klasy chłopskiej po II wojnie światowej. De facto, jest to zjawisko szersze, niejako *rozlewające* się na całe społeczeństwo polskie czasów PRL-u, dostępujące *awansu społecznego* (nawet w warunkach socjalizmu), której istotą jest niemożność przekroczenia określonych relacji społecznych, opartych na statusie posiadania (a co za tym idzie, związanej z nią władzy). Oczywiście trafnie opisał ten proces, w odniesieniu do społeczeństw państw komunistycznych, Orwell w *Folwarku zwierzęcym*, kiedy świnie po obaleniu władzy człowieka, dosłownie i w przenośni *weszły w jego buty*. Przy czym w przypadku tzw. Polski Ludowej, do opisanych przez Orwella procesów, doszły jeszcze elementy *małpowanego* etosu szlacheckiego (a zwłaszcza po 1968 r., kiedy do władzy w PRL doszedł odłam *narodowy* PZPR). Rytuały przedstawicieli władzy państwowej (wywodzącej się, rzecz jasna z proletariatu wiejskiego i miejskiego) tamtego czasu, jako żywo przypominały rytuały elit Polski przedwojennej (polowania, rauty, bale itd.). Bardzo dobrze proces ten opisuje w swej popularnonaukowej książce B. Koper – por. *Życie prywatne elit władzy PRL*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2015. Analizę socjologiczną tego procesu przedstawia również, w kontekście *współczesnych powidoków PRL-u*, Jerzy Eisler, por. J. Eisler, *Co nam zostało z tamtych lat. Dziedzictwo PRL*, PWN, Warszawa 2016, s. 80-150. ↕

3. Por. https://pl.wikipedia.org/wiki/Proza_ch%C5%82opska [dostęp: 31.05. 2022]. ↕

4. W zespole tym powstał i *Tańczący jastrząb*. ↑

5. Oto próbka niezwykłego wizyjnego stylu Kawalca: „Czyś ty, Michale Toporny, krzyczał, czyś ty wrzeszczał w sobie, gdy mówiłeś elegancko ubranym gościom twojego „tatusia" i twojej „mamusi", że pochodzisz z dużego gospodarstwa i młodość upłynęła ci na jeździe konnej i że w gospodarstwie, z którego pochodzisz, wszystko było, jak się patrzy — i obora, i stajnia, i stodoła, i maszyny; czyś ty może wrzeszczał w sobie: — Byłem biednym chłopem, który nie mógł pozostawić ostatniego łajna zagubionego w gnojówce, musiał widłami je wyłowić jak rybę, musiał polować na to łajno w gnojówce jak rybak na płotkę i namacywać je widłami pod ciemną powierzchnią gnojówki, i przypierać je do ściany gnojowni, a potem nabrać je triumfalnie na widły i wrzucić na wóz, żeby móc poddać się małemu, krótkotrwałemu zadowoleniu, że nie zmarnowało się łajno. Czyś ty wtedy krzyczał w sobie: — Byłem zwyczajnym chłopem i młodość nie upływała mi na jeździe konnej. Gdy trzeba było, zakopywałem zdechłe świnie, dobijałem zdychającą kobyłę, byłem chłopem siejącym z płachty i koszącym kosą, obcinałem gałęzie z wierzb, byłem świńskim i krowim weterynarzem, mordercą niepotrzebnych piesków, gapą opartym o płot i patrzącym na pola". J. Kawalec, *Tańczący jastrząb*, MAW, Warszawa 1988, s. 151. ↑

6. G. Królikiewicz, P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz – pracuję dla przyszłości*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2011, s. 95. ↑

7. Szczegółową analizę środków filmowych wykorzystanych przez Królikiewicza w filmie, w którym – co ważne operatorem był Zbigniew Rybczyński, omawia sam Królikiewicz, podkreślając przede wszystkim rolę montażu (w tym montażu intelektualnego) oraz budowy swojego filmu, polegającej na daleko idącej transformacji materii filmowej, w celu wydobycia z filmowanej rzeczywistości wielopoziomowego, symbolicznego, ale zachowującego jednocześnie wymiar narracyjny efektu. Taka strategia powoduje, że widz musi sam dookreślić znaczenie sceny, bądź nawet ujęcia, co – po pierwsze demokratyzuje odbiór – po drugie pokrywa niejako doświadczenie widza z doświadczeniem bohatera filmu, który sam musi odnaleźć się, zbudować niejako znaczenie w obcej przestrzeni (w przypadku Topornego to świat przedstawiony filmu, w przypadku widza, to sam film). Por. G. Królikiewicz, P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 95. Ciekawą analizę formalnej strony filmów, Królikiewicza, zwłaszcza *Tańczącego jastrzębia* w perspektywie technologicznej, prezentuje również: M. Dondzik, *Obraz technologia i film polski*, „Kwartalnik Filmowy" 2021, nr 113, oraz R. Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Universitas, Kraków 2019, s. 87 – 125. ↑

8. Właściwie różnic jest tak wiele, że wymienienie ich zajęłoby dużą część pracy. Najważniejszymi odstępstwami w adaptacji jest nie tylko eliminacja i zmiana określonych części historii Topornego, co przede wszystkim wzbogacenie filmu o elementy w prozie Kawalca nie występujące np. motyw starszego syna Topornego, który uczestniczy w studenckich protestach; rozbudowany wątek zdrady małżeńskiej drugiej żony bohatera; wcześniej – epizod wojenny ze znalezioną przez bohatera odciętą ręką. Wreszcie sama śmierć Topornego nie jako *Tańczącego jastrzębia* spadającego z wyrobiska, ale topiącego się na podobieństwo jakiegoś rzecznego mułu wchłanianego przez wodę (albo odbierającego biblijną karę, ginąc w *potopie*). Zmiany te powodują, że film Królikiewicza nabiera bardziej uniwersalnego wymiaru, choć przede wszystkim jest – w zasadzie – jednoznacznym oskarżeniem komunistycznego systemu krzywdzącego ludzi z wiejskim rodowodem, których awans społeczny, dokonujący się w czasach PRL, stawał się – w efekcie – czymś na kształt biblijnej plagi. ↑

9. Franciszek Trzeciak, aktorskie medium kina Grzegorza Królikiewicza, zagrał również w pierwszej, zrealizowanej dla teatru TV wersji powieści Kawalca, pt. *Toporny* mającej swą premierę w 1974 r. Wersja ta jest wierniejsza względem powieści, niż późniejszy film. Reżyser zatrzymał między innymi scenę samobójstwa Topornego, skaczącego z góry na której kiedyś stał las, wycięty z jego polecenia (w książce do końca nie wiemy, czy było to samobójstwo, nieszczęśliwy wypadek, czy bohater został zabity przez syna mężczyzny, który zginął w czasie próby zatrzymania wyrębu). ↑

10. G. Królikiewicz, P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., 86. (z pierwszej, nieopublikowanej wersji książki). ↑

11. Można, pół żartem, pół serio, stwierdzić, że dzięki temu zrozumiała jest obsesja posiadania działki, przez ludzi przybywających ze wsi do miast, w czasach gierkowskich i postgierkowskich. Również współczesne praktyki ogrodniczo-rolnicze, funkcjonujące w mieście (ule na dachach, balkonowe uprawy itd.), przypominają, w jakimś sensie, o wiejskiej tożsamość dużej części wielkomiejskiej ludności. Fenomen ten wart jest bliżej analizy, wiąże się zapewne z intelektualną *chłopomanią*, jaka od pewnego czasu cechuje dużą część polskich elit intelektualnych, zapewne z wiejskim rodowodem. Czego przykładem wielki sukces takich książek jak *Ludowa historia Polski*, całkiem słusznie przedstawiających historię polski z punktu widzenia krzywdzonego chłopa pańszczyźnianego, choć np. całkowicie pomijających fakt nieludzkiego traktowania chłopstwa w innych częściach świata (również Europy), przy których pańszczyzna w Rzeczpospolitej wydawała się być zjawiskiem o wiele mniej upiornym. por. Adam Leszczyński, *Ludowa historia polski*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2020). ↑

12. Ten uniwersalny diapazon twórczości Królikiewicza powróci choćby w ekologicznym horrorze *Drzewa* (1995). ↑

13. M. Malatyńska, *Bajka o dzikim wilku*, „Kino” 1977, nr 12., s. 32. ↑

14. Co ciekawe, Królikiewicz w swej twórczości zafascynowany był tradycyjnym, chłopskim etosem, wielokrotnie w swoich filmach, głównie dokumentach, umieszczał portrety bohaterów z chłopskim rodowodem, których postawa, w ujęciu reżysera, urastała do rangi mitu. Choćby Lech Wałęsa, bohater dokumentu *Człowiek ze studni*, 1991, ukazujący pierwszego przewodniczącego Solidarności, jako prawdziwego chłopskiego bohatera, współczesny odpowiednik Szewca Dratewki, który pokonał Czerwonego Smoka. Prawdziwymi bohaterami z plebejskimi korzeniami byli również Wyklęci, których reżyser przedstawiał w swych dokumentach kreacyjnych jak Jan Piwnik „Ponury", bohater dokumentu *Rapsod* z 1988 r. ↑

Piotr Kletowski – filmoznawca, kulturoznawca. Adiunkt w Instytucie Bliskiego i Dalekiego Wschodu UJ. Zainteresowany problematyką polityki autorskiej w kontekście historii filmu. Autor monografii twórców światowego kina (Kitano, Kubrick, Pasolini), współautor (wraz z Piotrem Mareckim) wywiadów-rzek z twórcami osobnymi polskiej kinematografii: Żuławskim, Królikiewiczem, Szulkinem. Jest redaktorem ostatnio wydanej pracy zbiorowej *Europejskie kino gatunków.* Pomysłodawca i prowadzący Otwartej Akademii Kina Japońskiego przy Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha" Andrzeja Wajdy. Wykładowca Akademii Polskiego Filmu (Kraków, Wrocław, Warszawa).

Streszczenie:

Tekst jest próbą analizy i interpretacji *Tańczącego jastrzębia* Grzegorza Królikiewicza – adaptacji powieści Jerzego Kawalca. Autor umiejscawia film w nurcie "kina chłopskiego" – odpowiednika chłopskiej prozy (nurtu stworzonego przez pisarzy o chłopskim rodowodzie, swymi utworami dającymi świadectwo procesów społecznych mających miejsce na polskiej wsi). Królikiewicz położył nacisk na obecny w prozie Kawalca element krytyki awansu społecznego ludzi ze wsi, przeprowadzających się do miast i tam osiągających (pozorny) sukces w przemodelowanym przez system komunistyczny społeczeństwie. Autor analizuje film w świetle interpretacji antropologicznej, odczytując *Tańczącego jastrzębia* jako przewrotną wersję mitu Minotaura. Podkreśla również aktualność filmu Królikiewicza oraz jego nośność we współczesnej kulturze.

Summary:

The text is an attempt to analyze and interpret *The Dancing Hawk* by Grzegorz Królikiewicz – an adaptation of a novel by Jerzy Kawalec. The author rooted the film in the trend of "Peasant Cinema" – the equivalent of „Peasant Prose" (a trend created by writers of peasant origin, with their works described the social processes taking place in the Polish countryside). Królikiewicz emphasized the element of criticism of the social advancement of people from the countryside, moving to cities and achieving (apparently) success in a society remodeled by the communist system, present in Kawalec's prose. The author analyzes the film in the light of an anthropological interpretation, reading *The Dancing Hawk* as a perverse version of the Minotaur myth. It also emphasizes the relevance of Królikiewicz's film and its impact in contemporary culture.